Apreciación histórica y estética de la fotografía: un gran reto entre lo analógico y lo digital

Rebeca Monroy Nasr*

Resumen:
El ensayo tiene por finalidad acercar a los que se inician en el camino del análisis visual a detenerse frente a la imagen o grupo de fotografías desde diferentes posturas teórico metodológicas de análisis. Se insiste en la necesidad de valorar las imágenes desde diferentes perspectivas técnico, formales, temático, ideológicas, que dan pie a comprender el discurso fotográfico intrínseco. De tal suerte que la lectura se realice con seriedad, profundidad y encontrando los diversos discursos que contiene la imagen desde la perspectiva histórica, social, estética, cultural, y sobre todo se subraya la necesidad de tomar en cuenta la perspectiva del creador de la imagen. Valorar la imagen desde el momento en que se creó, verla con los ojos de la época, del fotógrafo, de las dificultades técnicas, formales, de su postura ideológica, del uso social primigenio de la imagen en su momento, son algunos de los elementos a analizar y a desmontar de las fotografías para su análisis. Es necesario, que el estudioso se instale en el momento de la producción para valorar el imaginario de la época, los otros grupos documentales creados en ese momento y devele la importancia documental y estética de la imagen o imágenes en estudio. Con ejemplos claros de fotógrafos se desarrolla el análisis para comprender el cambio que ha sufrido la fotografía de su perspectiva analógica y digital, elemento que tiene que ser considerado en las fotografías de fin del siglo XX y principios del XXI. El reto del estudioso de las imágenes no es fácil, pues tiene ante sí nuevas metodologías de análisis que tendrá que desarrollar conforme de acerque a los nuevos modos de producción digital de esta nueva era fotográfica. Para ello, los recursos que nos proveen los estudiosos como Boris Kossoy, Peter Burke, Vilhem Flusser, Roland Barthes o Phillipe Duboise, entre otros, son parte de esa metodología de análisis que nos proveerá herramientas más certeras para acercarnos al maravilloso mundo de la fotografía entre lo analógico y lo digital.

Palabras clave: Metodología de análisis de la fotografía; Vertientes social, histórico, cultural; Análisis técnico-formal, temático-ideológico; Uso social de la imagen, Fotografía analógica, Fotografía digital.

El estudioso de las imágenes al encontrarse frente a un universo pletórico de fotografías o con tan sólo una… llena de polvo, con manchas y tintes borrosos, que contienen los rostros, los gestos, las actitudes de los antepasados que parecen mirarnos desde otra bidimensión, se encuentra ante un reto inaudito. Ese mundo que aparenta mucho de mágico por su semejanza y analogía con la realidad, y que aparenta sencillez en su mensaje, representa un reto a develar. Quien cree qué *ver* las fotos es *mirarlas*,

está en un error; quien considera que al primer vistazo la imagen cobró plenamente vida, no comprende la cantidad de signos y símbolos que contiene en su lenguaje y los elementos intrínsecos que porta desde su origen.

Con ello me refiero a la concepción inicial de ese objeto, pasando por su producción, su ejecución hasta la recepción o percepción del mismo por un estudioso, observador o espectador. En la tierra de los privilegiados, de los creadores de las imágenes, especialistas en la zona de la producción y creación los que pueden compartir con los estudiosos, especialistas, críticos, sus formas de realización, lo complicado o sencillo de la obra, la postura consciente, inocente, malévola o no de su representación. Ver las fotografías desde el ámbito del creador, da otra perspectiva de análisis, pues ellos bien saben que su capacidad de comunicación es con base en las imágenes y también de quienes conocen las dificultades enormes que ha tenido la fotografía, como otros medios mecánicos, para hacerse de un lugar en las artes plásticas en el mundo. Son los artistas plásticos quienes se acercan o se alejan del sistema mecánico o digital para usarlo con fines varios, tal vez haya quien lo usa como un fin en sí mismo y su lenguaje es meramente fotográfico, o bien quien lo usa para tener referentes visuales externos, directos y más o menos fidedignos de una realidad tangible. Es decir, habrá quien lo usa como fotógrafo o quien lo usa como recurso auxiliar en su trabajo plástico. ¿Pero acaso ello le quita valor estético o documental a la imagen producida? Yo diría que no, y para ello quiero recordar aquel incidente en el que el fotodocumentalista colombiano Leo Matiz peleó los derechos autorales de su obra frente a ese gigante de la pintura mural David Alfaro Siqueiros. En aquel momento de los años cuarenta (1947), era la época de un excelente momento creativo de ambos, en que la producción mural estaba en auge pero también la fotografía de prensa estaba desarrollando su época de oro en las revistas ilustradas --que inició en los treintas--, es en esos años en que ambos disputan los derechos autorales de las fotografías. Ambos artistas trabajaron juntos en la elaboración de una serie de fotos en las que el artista plástico pudiese tener un referente visual para su pintura *Nuestra imagen actual*. Leo Matiz hizo las fotos con base en el planteamiento inicial del pintor. Siqueiros defendió su derecho a la concepción de la imagen, el fotógrafo a sus encuadres y a su capacidad de previsualización de la imagen que produjo un documento sensacional que le sirvió de base para recrear su obra[1]. El caso se extendió a otras imágenes recreadas entre la dupla Matiz-Siqueiros como el caso de las imágenes para la litografía *América Latina* (1945), y como muchas otras que hizo con Matiz y otros fotógrafos como Juan Guzmán, César Palomina, Guillermo Zamora,

incluso su nieto David Constantino, quien dotó de importantes series fotográficas su acervo, entre otros. ¿Es que acaso el disparar el obturador no tiene un valor agregado si la experiencia, la implementación y la capacidad de desarrollo del fotógrafo no hubiese existido? ¿Es que acaso el hecho de que alguien plantee la necesidad visual lo hace dueño de los derechos autorales sobre el material? ¿Es que no es cierto que esa foto se convirtió en un icono gracias a la presencia de Siqueiros en ella y su obra mural? En ese caso ambos tenían razón: es el autor quien dispara el obturador tanto como quien concibe la imagen. Justo es una parte del trabajo colectivo en donde el juego de individualidades, de egos exaltados, no permite la observación clara de que la obra es magnífica gracias a su realización y a su contenido. Sentencia: con suerte y un poco de paciencia me parece que ambos son coautores, cada uno en su sistema iconográfico de valores.

Desmontar estos mitos de la creación y recreación son parte del trabajo que tiene que realizar un estudioso de las imágenes, sea historiador, antropólogo visual, científico social o estudioso del arte. El concepto de la imagen, su destino primario y el uso social inmediato de la misma, elementos sustanciales de su devenir y de un análisis acucioso.

Ante las dificultades y las lecturas polisémicas que se le adjudica a una imagen, surge la necesidad de aplicar una gran variedad de metodologías provenientes del arte, de la sociología, de la historia cultural de lo social, entre otras, para amplias las posibilidades de lectura de la imagen. En ellas encauso, gracias a la enseñanzas del maestro Armando Torres Michúa, las propuestas desde un análisis social, contextualizando el documento y dotándolo de su contenido estético y plástico tan importante en la producción fotográfica. Por ello, se perfila este texto –sobre todo-- hacia quienes desconfían de la capacidad documental de la imagen y más aún hacia quienes no creen encontrar en ella elementos estéticos de suyo valiosos, porque creen que si las fotografías son parte de una encomienda o un trabajo asalariado pierden su valor estético. Error de concepción. Una discusión llevada con aquellos historiadores que sólo quieren ver en ella una parte sesgada de su capacidad de comunicación: la documental, y que sin armas adecuadas no logran verificar su carga estética, sino solamente histórica. Por ello, abuso de este espacio para qué aquellos que no pueden ver los elementos plásticos de las fotografías, reconozcan sus propias limitaciones con respecto a la capacidad de análisis de los elementos intrínsecos de la imagen y no desdeñemos su propio discurso. Es decir, si somos incapaces de analizar la imagen desde la perspectiva plástica, se lo dejemos a los especialistas, a los observadores

atentos, a los que se han formado en el ámbito del análisis visual o de la producción visual, y dejemos de lado nuestro prejuicios por limitaciones estética personales. Acudamos a la interdisciplina y la multi y la transdisciplina que puede arrojar grandes haces de luz en la investigación visual.[2] Así como la coautoría en una obra determinada. Sabemos que como estudiosos de las imágenes tenemos limitaciones claras, que no podemos ser megaespecialistas en "todo" y por ello es importante acudir al profesionalismo del otro, del que puede leer las imágenes, del que las concibe, del que las genera y plasma para que nos auxilie en la tarea del desmontaje de los elementos que contiene para su análisis.

Para Peter Burke[3] la fotografía es un vestigio, una huella del pasado que nos conduce a entender y saber ciertos elementos de determinado periodo, es una fuente de información que hay que develar, leer, "paliografiar", es decir, restaurar su sentido más claro en la época en que fue producida. Es por ello, que es importante alojarse en la postura de su momento de producción y abordarla con los elementos propios de una época dada, con los ojos de su momento histórico cultural. Comenta Boris Kossoy: "La importancia de la fotografías como artefactos de época, plenos de informaciones sobre arte y técnica, aún no ha sido debidamente percibida: las múltiples informaciones de sus contenidos en tanto que medios de conocimiento han sido tímidamente empleadas en el trabajo histórico."[4]

Por ello, también defiendo en la medida de lo posible interrogar el pasado del creador, su sistema de trabajo, sus preferencias temáticas, sus relaciones laborales, el medio en el que se desarrolló, sus aportaciones o limitaciones en el sistema de imágenes de su época (si fue tradicional o vanguardista), la fortuna crítica de su obra, la recepción de la misma y con ello develaremos una parte sustancial del conocimiento del concepto del autor y del uso social inmediato de la obra. Para qué fue destinada y con qué fines se hizo, ayuda a la comprensión del trabajo y a evitar especulaciones tardías sobre la imagen. No es lo mismo una obra a petición del dueño de un periódico que va a acompañar una nota de un redactor como las imágenes las "Mujeres al margen del salario mínimo" de Enrique Díaz (1934) denunciando las condiciones de la mujeres ficheras en las cervecerías; que un fotoensayo como los de Nacho López en la vida urbana de la Ciudad de México (1952), publicado en *Siempre!* erigido bajo su concepción clara de provocador de la realidad. También así una obra requerida para Edward Weston bajo expresa solicitud (es decir pagado), que una foto experimental que hizo recreando el nacionalismo mexicano junto a su postura vanguardista en los años

veinte. En ello, es importante recrear el momento con documentos, si los hay, cartas (género epistolar), diarios, comunicaciones personales o entrevistas en caso de los fotógrafos vivos, que aún hay muchos por ahí que pueden aportarnos grandes haces de luz en alimentar nuestras flacas suposiciones.

Esto lo subrayo, porque a los historiadores a secas y *cuanti* más a los del arte, nos encanta recrear historias poco ciertas, sobre todo, darle significados fuera de contexto que deforman la obra y sus intenciones originales. Eso se vale si uno aclara que la imagen será referente o excusa visual para recrear una prosa o un poema personal, pero no así, justificando la falta de capacidad de lectura o de aportación histórica al documento fotográfico.

En lo que se refiere al contexto y los elementos que envuelven el trabajo creativo, me parece que se han tocado algunos sustanciales, que toda aquella información que nos sirva para acercarnos lo más posible a ese momento, a la época, a los ojos con los que se miró, a la mano que disparó, al personaje que encuadró permitirá apoyarse para abundar en la información que nos proporciona el material o grupo documental. Es pararse en una especie de túnel del tiempo, de ejercer nuestra comprensión cabal, a donde la hemerografía nos puede ayudar a comprender la época, pero que no cabe duda que se necesita trasladarse a recrear lo mejor posible ese umbral al pasado. Si lo vemos con los ojos del presente o restringidos a nuestro entorno, cometeremos grandes errores de apreciación. ¿Dónde hay vanguardia en este fotógrafo mexicano, preguntaba un conocido historiador del arte mexicano?, ante una foto de Enrique Díaz de 1921, del *Concierto en el Ángel de la Independencia,* antes de la llegada del expresionismo y del cine alemán con sus imágenes contrastadas y de composiciones sesgadas; antes del arribo del cine soviético a México con Alejandra Kollontay en 1926, que mostraba grandes encuadres de picada y contrapicada. Si no analizamos la imagen desde la perspectiva de esa modernidad que propuso Díaz con el uso de un encuadre en "picada" y lo vemos con el desdén que nos da el haber visto ya cientos de fotografía semejantes desde la segunda mitad del siglo XX, estamos histórica y estéticamente perdidos.[5]

Por otro lado, como parte de ese desmontaje visual para el estudio de las fotografías, es necesario acceder a la historia material de su creación y con ello es necesario comprender los intersticios técnicos, es decir el tipo de cámara, de lente, de película o placa, de pixeles, con la que fue captada. Comenta Flusser: "Los aparatos son

parte de la cultura y reconocemos la cultura al mirarlos. Aparato significa, entonces, un objeto cultural".[6]

Del ámbito técnico también nos conduciremos hacia las formas y estilos de representación, en un juego dialéctico y muy enriquecedor de las fuentes trabajadas. Comprender los materiales con los que se trabajó la imagen permite ceñirse a las dificultades desde la concepción y realización de la misma, pues no es lo mismo trabajar con placas de vidrio de tamaño 11 x 14 pulgadas o 5 x 7", que tener una cámara 35 mm en los años cuarenta a los noventa del siglo veinte, o bien tener una cámara digital con una gran capacidad de memoria interna, con una gran resolución en pixeles de principios del siglo XXI. Las formas pueden aparentar ser semejantes, pero las formas, los estilos, las soluciones se transforman conforme cambia el medio técnico pero también la manera de usar esos implementos. No es lo mismo el trabajo en el cuarto oscuro con las charolas y los químicos como el hiposulfito de sodio o sabor al ácido acético, en medio de papeles fotosensibles bajo la escasa luz roja, que el recurso de una gran computadora, con un programa de *photoshop*, que quita hasta las inclementes arrugas (ahora hace lo que la pintura logró por años), al uso de una impresora *laser* con tintas al carbón y papel de algodón parisino. Los cambios pueden ser muy ostentosos o mínimos de una misma imagen a otra. Incluso dentro del mismo medio analógico o digital.

Para muestra un botón: la exposición realizada por el Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia - INAH, en donde los resultados de un autor a otro, partiendo de un mismo negativo, fueron absolutamente diferentes de ahí su título de la exposición *Interpretando la mirada histórica*. Laura González estudió estas imágenes y realizó un ensayo con base en el análisis de esas imágenes impresa por varios fotógrafos, que surgieron de un mismo negativo del legendario Agustín V. Casasola, lo cual repercutió en un universo de soluciones formales totalmente diferentes unas de otras. González rastreó con ello los matices de interpretación y lecturas iconográficas como se hace en las piezas ejecutadas, de una misma partitura musical pero realizada por diferentes interpretes. De ahí su diferencia, diferentes miradas, resultados varios. Este es parte del desmontaje visual que hay que elaborar, con base en las sutilezas de lenguaje gráfico y comprendiendo sus múltiples funciones y formas de representación.[7]

Los resultados varían y se transforman de un discurso a otro, pues las formas de solucionar se acercan y se alejan del lado pictórico constantemente, actualmente con el

recurso cibernético las imágenes pueden cambiar diametralmente sin que lo percibamos por obvio o burdo que parezca. Contemplar en el caso de la fotografía los aspectos técnicos se convierte en algo prioritario, pues desde ahí se desarrollan las formas, estilos de representación, también se abren nuevas temáticas.

Veamos algunos ejemplos desde lo analógico: observar las fotografías de la legendaria fotógrafa italiana Tina Modotti y constatar su compromiso social con las causas comunistas de la época, es tarea conocida. Al observar sus cambios en la realización de las imágenes de su creación vanguardista junto a Edward Weston a su presentación de las fotos emblemáticas con las cananas y las hoz y guitarras también se conocen con plenitud. Se sabe gracias a las cartas que le escribiera a Weston que tenía una gran habilidad en el retoque de negativos, de hecho esa era una de las tareas que le hacía a su maestro norteamericano. Cuando vemos su producción fotográfica nos queda claro el cambio de un elemento estético a otro y su cambio conceptual, abundado por los textos escritos y publicados por la fotógrafa. De ahí a comprobar su habilidad al observar la fotografía del joven que se lamenta de su suerte –por lo menos eso parece-- mientras por encima de él hay un gran letrero que presume "Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante", el acento se da en la contradicción de clase que erige su discurso. Hasta ahí comprendemos la imagen y nos parece que fue afortunada en obtenerla. Ahora bien, gracias a la parte analógica de su trabajo, es decir al negativo en vidrio y las copias en papel, es factible confirmar que esta imagen es un ¡fotomontaje!; por años, muchos de los admiradores consideramos que era una afortunada imagen captada en un momento dado[8]. He ahí la diferencia, si no existiese este parteaguas de lo analógico a lo digital, sería sumamente difícil considerar su verdadera creación, negativo y copia en mano es posible develar su verdadero génesis icónico. En suma, se confirma que Tina Modotti era una creadora de iconos, que sabía confrontar texto e imagen, que buscaba acentuar el discurso del compromiso social que adquirió hasta sus últimos días y que además, era una maga del retoque y del fotomontaje.

Por otro lado, no debemos olvidar que el estudioso de las imágenes también parte de su propio conocimiento de las mismas, dice Sandra Gluzgold "el acto de ver es tanto personal como cultural"[9] es un acto ideológico que debemos considerar tanto del que efectuó el documento: el fotógrafo, como de quien analiza la imagen. Es un camino de muchos andares, que es necesario contemplar para tener una visión más profunda del documento fotográfico: "El doble proceso de percepción e interpretación está mediado

por una distancia temporal y espacial”[10]insiste Gluzgold; por ello se requiere que el estudioso esté consciente de sus propias limitaciones ante el material y pueda asumir aquellos elementos que no puede “ver”, “observar” o “contemplar”, por sus limitaciones personales inconscientes, o por aquellas que no desea ver por sus propias obsesiones, determinaciones o prejuicios dados. Con ello, me refiero claramente a las limitaciones que ahora nos imponen las nuevas tecnologías digitales, pues si leer los materiales analógicos tenían su propia especificidad, para los otros tendremos que irnos con paso más cauto y firme a lo que algunos estudiosos ya no están dispuestos a realizar. Si bien es cierto que para ciertos planteamientos y análisis gráficos es posible partir de las mismas metodologías entre la forma analógica o digital, será posible aplicar una o varias vertientes, dependiendo de la capacidad discursiva del material, que se puede dar desde el análisis plástico o el análisis formal desde la vertiente de la iconografía, la iconología, la *gestalt,* también con la aplicación de la semiótica. Es posible también abordar lo temático, lo histórico-estilístico, lo estético-poético, el económico, lo ideológico-político, lo sociológico, lo psicológico o psicoanalítico, la teoría de la comunicación, la teoría del arte y la crítica del arte, entre otros.[11] Sin embargo, para acercarse a las nuevas tecnologías es necesario auxiliarse de otros criterios. Comenta Gluzgold, “A diferencia de la búsqueda tradicional de fotografías en las instalaciones de ladrillo y mortero, la búsqueda por computadora no ofrece una experiencia táctil, aparte de la del teclado” –o el monitor agrego yo. “Más que un documento físico que se pueda tocar y hasta oler, el investigador sólo puede ver una imagen plana en la pantalla”, comenta ella[12]. Esto conlleva serios problemas sobre todo en el cotejo de la autenticidad del documento, pues en la era digital las manipulaciones y adendas a la imagen están a la orden del día. Si observamos las fotografías de Manuel Álvarez Bravo en sus diversas épocas, podemos observar imágenes que han sido calificadas como surrealistas, porque parecen alterar el orden natural de la realidad. Pero si las observamos con paciencia y conocimiento de este México lindo y querido, lo que hizo el fotógrafo centenario no fue alterar la realidad desde el inconsciente, sino presentarnos nuestro diario andar, es decir es un fotógrafo que más bien lo llaman “costumbrista”, pues México parece ser surrealista en el andar cotidiano. De igual manera conocemos los excelentes fotomontajes realizados por Dolores Álvarez Bravo, en donde podemos cotejar desde el negativo y la multiplicidad de positivos trabajados para recrear una imagen, una puesta en escena con las tijeras y el laboratorio fotográfico. Esto lo logramos gracias a la materia analógica, a la parte táctil y visual.

Por su parte, dedicarse al análisis de las fotografías de Pedro Meyer después de su periodo documentalista y poder deslindar algunas de sus fotografías de la era digital, en sus *Verdades y ficciones*[13], podríamos perder en algunas y creen que son imágenes que surgieron de una misma realidad sin alterar, pero al tener el referente de pie de foto o de sus declaratorias de alteración de la imagen nos cambia el producto de la apreciación estética, deseamos saber dónde o en qué fue alterada una imagen tan veraz. En otras de sus fotos es más que evidente la presencia digital, pues en la realidad no podrían existir esos fantásticos personajes. El hito en estas imágenes es la capacidad de parecer *veraces o verosímiles*, pues si bien sabemos que la fotografía documental tiene que contener elementos veraces de no ser así el medio informativo perdería credibilidad, y con ello también su presencia en el medio informativo, tiene que conservar su veracidad en la medida de lo posible. En cambio, en la parte autoral o artística, las alteraciones son permitidas en la medida en que se construya un discurso coherente y verosímil.

Aún así, sustento el primer planteamiento de que el desmontaje visual tiene que partir de conocer en la medida de lo posible al autor, sus intenciones originales, así como el uso social de la imagen. Difícil empresa los que nos avocaremos a la era digital y sus perfecciones técnicas en la alteración de la imagen[14]. Por ejemplo, al conocer la secuencia visual analógica en un hecho determinado, en muchas ocasiones podemos saber si el relato es verdadero o no a partir de los negativos de su antes y su después, es más difícil la posibilidad de alterar el orden temporal y espacial en una tira de negativos numerados y secuenciados. Por ejemplo el del soldado herido en la guerra de España tomada por Robert Cappa. Cuestionado en su originalidad y veracidad por el estudioso John Mraz, al observar la secuencia visual de los negativos y los testimonios de compañeros del fotoperiodista, comprobó Mraz que el documento era auténtico y desmintió la versión que circulaba de una puesta en escena ficticia de la muerte del soldado: "Lo que establece este caso es que nuestra interpretación de una foto se basa en las presunciones que tenemos cuando la vemos, pero que la investigación y la razón nos pueden ayudar a percibirla de una manera diferente."[15]

Encontrarse ante este tipo de imágenes en la era digital, implica tomar otros modelos de desmontaje, tener un entrenamiento visual, perceptual y de competencia visual distinto que la que ahora abrogamos[16]. Así como lo hicimos para aprender a reconocer un daguerrotipo, un ambrotipo, un calotipo o un ferrotipo, entre otros. El fotorreportero fotógrafo del diario *Los Angeles Times*, Brian Walski, alteró una

fotografía de manera digital que capturó en su estancia durante la guerra en Irak. Walski tenía dos tomas en secuencia. En la primera un soldado inglés está en primer plano y camina junto a la población iraquí que yace en el piso pero no apunta su arma; al fondo se observa a un hombre con un pequeño en brazos, el gesto que emana su rostro se podría interpretar como de congoja o de angustia. En la segunda, el soldado ha levantado su arma con el brazo derecho, mientras el izquierdo hace algunas señas a la población, el hombre del fondo con el niño que vimos en la anterior está más bien lejano, es total mente secundario en la escena ya que ni siquiera se le observa bien, otros iraquíes en el piso sólo miran al militar. El fotorreportero en una suerte de conjuntar ambos documentos trabajó digitalmente y creó una gráfica que no existió más que en su interés por reforzar un discurso. La realidad se trastocó, de su imaginario a una fotografía inexistente, pero que aparecía lo suficientemente veraz para que los lectores del diario dieran el hecho por cierto. Definitivamente, esta edición digital cambia la lectura de manera contundente. De no haber sido alterada, la fotografía podría ganar un Pulitzer, comenta el periodista Frank Van Riper quien analiza el problema desde la perspectiva de "Manipulando la realidad, perdiendo credibilidad".[17] El problema no es sólo para el fotógrafo de guerra, también lo es para el periódico, pues se somete a la prueba de la veracidad y la ética editorial ante sus lectores. Van Riper comentó: "Un veterano de veinte años en el negocio de las noticias, Walski fue confrontado por sus editores, confesó y aceptó su castigo sumario, Walski aceptó que esto se debió a un error, a un resquebrajamiento del juicio, de la razón". [18]

El hecho es que a partir de esta experiencia ingrata que dejó para Walski algunos defensores de su obra, como el conocido fotógrafo Pedro Meyer, quien en su conocida *Zone Zero*, argumenta lo absurdo que es el castigo por una foto que no alteró "demasiado la realidad". Me parece que bien se vale alterarlos si van fuera del espacio noticioso e informativo como son los diarios en su sección internacional y nacional. Es claro que bien se vale recrear las imágenes, retrabajarlas, unirlas, alterarlas, manifestar el libre albedrío, la libre opinión, sí siempre y cuando sea bajo un pie de foto aclaratorio, como lo hace el mismo Meyer en su libro con verdades pletóricas de ficciones o ficciones plenas de verdades[19], El gran dilema que se presenta ahora, es si se permite la alteración digital en las imágenes informativas y noticiosas.

Ahí está la ética de la visión: sometida a la no manipulación digital o acción concertada en el cuarto oscuro como sería el resultado de un fotomontaje. Lo veraz también depende de nuestra postura ideológica y de nuestra visión en el escenario

político, social y cultural. Depende de que quien la hace, depende de quien la lee. Lo que éticamente tendremos que encontrar salidas, es cuando se llevan a cabo alteraciones de la imagen por medios analógicos o digitales y que se publique sin aviso al lector o al espectador de una noticia. Pie de foto, texto o *metadatos* por delante podremos y tendremos que aceptar las alteraciones en la información gráfica del día a día. Por ello, insisto en que es necesario para el estudioso conocer el origen primigenio, el uso social inicial del documento en estudio para sumergirse en su lectura voraz.

Estas son, sólo una parte de las limitaciones que debemos contemplar y estudiar en los fascinantes documentos fotográficos. Cautela, profundidad, lectura atenta, no sólo ver; es necesario percibir, mirar, observar y documentar el hecho, la imagen, el fotógrafo, todo ello permitirá que este desmontaje visual de lo analógico y lo digital tenga mayores certidumbres en su factura. Apoyo mi decir con el de Juan Antonio Ramírez:

> Aquí es donde el estudioso de nuestros días tiene planteado el verdadero desafío, porque de un lado urge analizar las modalidades expresivas de los nuevos medios... su especificidad comunicativa y de otra parte, está la asunción de la historia de la cultura y del arte con la exigencia ineludible de su análisis y revisión a la luz de nuevas condiciones... Una tarea que no rechaza sino que integra... O lo que es lo mismo, aceptar el presente y lo pasado, pero con una proyección de futuro con vistas a una transformación querida de la realidad.[20]

Para nosotros como especialistas de la imagen nuestra meta será localizar y develar las profundidades de la imagen analógica o digital, sea cual fuere la metodología tendremos que volvernos aptos visualmente para desenmascarar o enmarcar las ficciones, realidades, verosimilitudes o veracidades de la imagen que nos corresponda analizar.

Antes de terminar debo aclarar que no hay recetas prefabricadas para los estudiosos de las imágenes. No tenemos una suerte de recetario mágico para que los alumnos o los que inician en este camino puedan consultar y evocar las soluciones metodológicas, adecuadas a cierto archivo o material en estudio. Cada acervo, cada imagen, analógica o digital, cada una tendrá un referente particular. Dependerá de lo que se desee estudiar, dependerá de que se quiere inferir como información, el modo, la sustancia, la forma en que se aborde el material debe estar acorde con las intenciones del investigador. Me ufanaría si dijera que es cosa fácil, no lo es, y un mismo acervo puede dar rienda suelta a diferentes modos de abordajes y desmontajes visuales. No esperen encontrar el caldero mágico, lo único necesario es el trabajo sistemático y constante. Hay que ir probando los medios para alcanzar los objetivos.

En ocasiones se parte de una metodología particular para el análisis de la imagen visual, a veces esto mismo suele encadenar a una visión particular y no permite que el material arroje los datos que puede proporcionar. Por ejemplo, es común ver que los alumnos parten de una metodología predeterminada - como la Semiótica - y no enfrenten al material con un amplio abanico de posibilidades, como es la herramienta propia de la historia social, lo que les daría un mayor resultado en la obtención de datos que circunscribirse a una sola corriente de análisis. Por su parte, si el ejercicio que quieren realizar es el aplicar una metodología para su análisis, también es de suyo valioso como medio de comprensión de los límites y alcances de ese referente teórico-metodológico.

Sin embargo, por el camino andado y mientras no aparezca la fórmula mágica, me permito recomendar que el especialista en el análisis de la imagen, parta de reconocer su objeto de estudio, y de entrar en contacto con las imágenes para acceder a ese discurso visual; lo lea concienzudamente y también detecte sus limitantes claras en las formas y el contenido que le puede proporcionar. Porque como toda fuente de información tiene límites y alcances muy claros.

Ahora bien, para poder abordar las diferentes formas de apreciación de la fotografía hay muchos métodos, que provienen de la historia del arte que se han aplicado a las artes de la tradición; así como de la historia de las mentalidades, de la historia social de lo cultural, de la antropología visual, de la cultura visual, entre otras. Hay muchos marcos referenciales, hay muchas ópticas, tantas como especialistas se presentan, la elección de un marco o de un referente ecléctico dependerá, insisto de quien lo hace y para qué lo hace.

A los productores de imágenes, a los fotógrafos, a los nuevos *photoshoperos*, a los creadores analógico o digitales, les corresponde hacerlo bien, engañar el prójimo, sentenciar leyendas, lanzar documentos, dejar testimonios, expresar sus emociones, iniciar los retos y lograr un discurso estético. A nosotros los estudiosos de la imagen, los historiadores *iconógrafos* o bien *iconofílicos*, nos toca develarlas de acuerdo a nuestras propias posibilidades, con el apoyo interdisciplinario de ustedes los creadores, que sin duda permite ampliar nuestras limitaciones teóricas y generar nuevos horizontes, más claros, nítidos y vastos en las lecturas visuales.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica de las letras de humanidad, 2002.

FLUSSER, Vilhem. Los aparatos. In: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Barcelona: Anagrama, 1999. p. 23-31.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. Hacia una estética de la fotografía: el aura como materia. In: Laura González (ed.). *Imagen y materia. Memorias del XIV Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural,* UNAM, IIE (en proceso de edición). Presentado en la ciudad de Oaxaca, Oaxaca, en abril-mayo del 2006.

GLUZGOLD COVO, Sandra. *La fotografía en la práctica historiográfica: ¿Ilustración o fuente? El caso de México*, México, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia, Universidad Iberoamericana, 23 de octubre del 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001.

MEYER, Pedro. *Verdades y ficciones.* Un viaje de la fotografía documental a la digital. México: Casa de las Imágenes, 1995.

MONROY NASR, Rebeca. *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*. México: IIE-UNAM, INAH, 2003.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ed. Cátedra, 1976.

TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe, *et al. Iconografía de David Alfaro Sequeiros.* México: INBA, CENIDIAP, FCE, 1997.

MONROY NASR, Rebeca. Historical and Aesthetic Photoappreciation: a great challenge in between analog and digital production. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 4-18, 2007.

Abstract: In this article the author invites the reader to study and analyze the photographs from different points of view and from a wide angle intellectual theory, with the inter, trans and multiple disciplines of social studies. The specialists should get involved within different elements that create the image in a certain historical period of time. Looking at the images is not just seeing them, its important also to observe other items like the technical, formal, thematic and ideological aspects. With the assistance of different authors, and theories it is possible to analyze the images and emphasize the key elements they relate. The author also analyzes through different photographers the way a photography is created, so is important to study also the photos since the point of view of the creator, to understand his professional and aesthetical interests, among other elements and also to get to know the primary social use of the image or the images in study. Its also essential to comprehend the differences in between

analog and digital photography, so the specialist can understand the difficulties, the proposes and also the tricks photographers uses to create the image. To recognize these elements within the frame of the historic, social, economic, cultural and aesthetic moment of production of the document or the images being studied will bring a great quantity of information to observe, reconstruct and understand them with a better or a realistic wide comprehension angle. Through different examples of Mexican, North American, British and Latin-American photographers, with various photographs, and references to theoretical and analytic authors like Boris Kossoy, Peter Burke, Vilhem Flusser, or the semiotic point of view of Roland Barthes or Phillipe Duboise, the author proposes to approach the world of images and to discover the mysterious language of analog and digital photography in these changing and enigmatic visual twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: Methods for photographic analysis; Social, historical, cultural types of analysis; Technical, formal, thematic and ideological analysis; Photographs social use; Analog photography; Digital photography

Artigo recebido em 11/2007. Aprovado em 12/2007.

NOTAS:

---

* Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia - INAH - Ciudad de México.

1 Para mayor información *vid.*, Tolosa Sánchez, Guadalupe, *et al, Icnografía de David Alfaro Siqueiros,* México, INBA, CENIDIAP, FCE, 1997.

2 Me he encontrado en el camino historiadores "a secas" que no encuentran o no pueden leer las imágenes desde la perspectiva estética, de propuesta plástica y por ello niegan contundentemente su existencia, esto significa que nuestras limitaciones las extendemos a los documentos, pero no porque yo no lo vea no existen, de ello se tienen que dar cuenta, hacer en forma autocrítica un análisis y permitir en esta andar intra o multidisciplinario hacer la lectura auxiliado de un especialista en la imagen, un fotógrafo, un productor y asumir de manera profesional las limitantes personales.

3 Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica de las letras de humanidad, 2002.

4 Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos aires, Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 24.

5 Recordemos que para este año las posibilidades de recrear una foto así desde la perspectiva de la misma producción fotográfica no se estilaba. Este es una solución formal que se produjo para fines de la década de los veintes, la posibilidad de contagio de otros ámbitos como el cinematográfico son escasas, pues aún no ha llegado el cine del expresionismo alemán a México que llega a fines de los años veinte, ni tampoco se ha presentado el cine soviético que arriba con Alejandra Kollontay para mediados de esa década. *Vid.* Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, México, IIE-UNAM, INAH, 2003.

6 Flusser, Vilhem, "Los aparatos", en *Hacia una filosofía de la fotografía*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 23-31. Col. Argumentos.

7 González Flores, Laura, "Hacia una estética de la fotografía: el aura como materia" en Laura González (ed.), *Imagen y materia. Memorias del XIV Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural,* UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (en proceso de edición). Presentado en la ciudad de Oaxaca, Oaxaca, en abril-mayo del 2006.

8 Gracias a las habilidades y conocimiento del entonces director del SINAFO, Eleazar López Zamora, corrió el velo de mi ingenuidad iconográfica.

[9] *Vid.* Gluzgold Covo, Sandra, *La fotografía en la práctica histriográfica: ¿Ilustración o fuente? El caso de México*, México, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia, Universidad Iberoamericana, 23 de octubre del 2006, p. 172.
[10] *Idem.*
[11] Conceptos trabajados en el Taller de Critica de Arte del Profesor Armando Torres Michúa, se instituyeron estas vertientes que aplicamos a la fotografía que se abordan en particular en el libro Monroy Nasr, Rebeca, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México, UAM-Xochimilco, 2004.
[12] Gluzgold Covo, Sandra, *Op. Cit.,* p. 188.
[13] Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital,* México, Casa de las Imágenes, 1995.
[14] Es innegable la importancia que ha tenido en el desarrollo de las artes, de la fotografía y su conservación, preservación y creación la era digital, es la forma de lectura y sus aproximaciones lo que nos dará grandes retos a reflexionar.
[15] *Vid.* www.http://zonezero.com/magazine/articles/mraz2/mraz01sp.html
[16] En su texto Gulzgod, Sandra aclara cuales son algunos de los elementos a considerar en esta nueva era digital, desde el *software* y el *hardware*.
[17] Se puede consultar en http://www.washington post.com/wp-srv/seáis/van Riper/030409.htm.
[18] *Idem,* p. 3.
[19] Meyer, Pedro, *Op. Cit.*
[20] Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1976, p. 251.